

I en el principi era...

Sobre els principis de la narrativa\*, per Enric Sullà

A J.M. Benet i Jornet, J. Castellanos,  
J. Molas i J. Murgades. *pel principi*

«En aquell temps sempre era festa. N'hi havia prou amb sortir de casa i traspasar el carrer per a tornar-se com boges, i tot era tan bonic, especialment de nits, que en tornar a casa, mortes de cansament, encara esperaven que passés alguna cosa, que esclatés un incendi, que a casa nasqués una criatura o, fins i tot, que de sobte es fes de dia i tothom sortís al carrer i poguéssiu continuar caminant, caminant, fins als prats i més enllà dels turons.»

C. PAVESE, *El bell estiu*

El paper blanc abans i ara (*«la clarté déserte de ma lampe / sur / le vide papier que la blancheur défend»*, que deia Mallarmé) i avui la pantalla de l'ordinador són l'espai, sovint difícil, on l'escriptor o escriptora, a vegades amb angoixa, escriu, traça unes paraules, disposa una situació i engega una història. Li ha calgut triar aquelles i aquestes, però una vegada ha començat a contar, l'elecció inicial l'obliga, li imposa condicions, determina el que vindrà: un to a la narració, un destí als personatges, els llocs on s'escaurà l'acció (Highsmith, 1986: 61-69).

En un sentit general, es pot dir que de la mateixa manera que el marc del quadre, el proseni teatral o les fronteres de la pantalla cinematogràfica o televisiva, constitueixen els límits del món artístic, tancat sobre si mateix i alhora obert al món exterior –el món de la realitat pràctica–, el principi i la fi estableixen els límits, el marc, de l'obra literària i, en concret, de la narració (Lotman 1970: 300, 303; vegeu Uspensky, 1973). En aquesta perspectiva, l'acte de creació, d'invenció, és un acte de principi, la raó per la qual existeix allò que té un principi, com al conegut: «Al principi, Déu creà el cel i la terra.» (Gènesi 1:1). El principi té una funció determinant, atès que, sovint, explicar un fenomen és indicar-ne l'origen, com en un altre principi molt conegut: «Al començament existia la Paraula i la Paraula estava amb Déu, i la Paraula era Déu. Estava amb Déu al començament. Totes les coses han vingut a l'existència per mitjà d'ella, i ni una sola de les que han vingut a l'existència no hi ha vingut sense ella.» (Joan 1:

1-3); encara més, hi ha textos en els quals la pregunta més important no és «com és que ha acabat així», sinó «d'on ve això» (Lotman 1970: 304).

Tot i la importància dels models culturals contemporanis –científics, històrics, sociològics, psicològics– que atribueixen una funció decisiva als principis com a factor causal, tota acció, esdeveniment o procés consta, si és acabat –provisionalment o definitiva–, d'un «començament, terme mitjà i fi», com deia Aristòtil (1450b). Un dels models bàsics, comú a diverses cultures, és el naixement i la mort com a moments fonamentals, gairebé un marc, de l'existència, de la qual la vida seria el terme mitjà; un model, per cert, que amb petites variants usen els quatre Evangelis: Mateu comença amb la genealogia de Jesús (un motiu ben tradicional), Marc i Joan amb la predicació de Joan Baptista (un antecessor) i Lluc amb l'anunci del naixement.

Escrit i publicat el llibre, és el torn del lector o la lectora de llegir-lo. Ben poques vegades es pot dir que un comença a llegir la primera línia, perquè se sol emprendre la lectura amb prejudicis o expectatives tocant a l'autor, la col·lecció, el premi que ha guanyat l'obra, el mateix títol, etc.; però el que és cert és que les primeres línies, les primeres pàgines, solen decidir si es continuarà la lectura o no: s'avança si l'entrada atreu, interessa, intriga o incita, es deixa el llibre si avorreix, és previsible, no crida l'atenció, no sedueix. Les primeres ratlles poden causar un efecte decisiu sobre el lector i determinar, fins i tot, el curs mateix de la lectura, l'espera de la fi.

El principi d'una obra literària és un lloc estratègic de la producció del text, del procés de la lectura, i no és inoportú de prestar-li una mica d'atenció. L'espai disponible m'ha decidit a concentrar-me en la narració, però no he renunciat a mencionar al-

\*Vull agrair als/a les estudiants del curs de doctorat de *Teoria de la Narració* (1992-1993), a la UAB, en què vaig estudiar la problemàtica dels principis i els finals, l'entusiasme, la feina i les moltes i agudes observacions que m'han ajudat a posar ordre (provisionalment) en el tema que avui exposo.

gunes pel·lícules al costat de novel·les i contes. Naturalment, el que ofereixo al lector curiós és tan sols un esquema, una primera aproximació al tema, prou més ric que no sembla. Un principi, doncs.

### *Relacions amb el paratext*

Diu J. Verrier que la lectura d'una narració «comença potser la primera vegada que el lector en sent parlar», potser a l'escola, a un amic, en una tertúlia, en una ressenya, a un programa de ràdio o de televisió (1988: 6). I no solament la manera com se'n sent parlar, allò que Genette (1987) en diu l'*epitext*, també la manera com el text arriba al lector constitueix el principi de la lectura, allò que Genette en diu el *peritext*. En aquest sentit actuen en el lector, abans d'obrir el llibre i començar a llegir, expectatives condicionades pel nom mateix de l'autor o autora (tant si és conegut, perquè ja s'espera un cert to, llenguatge o personatges, com si és un desconegut o novell, a qui es concedirà crèdit o no), l'editorial (més o menys prestigiosa o arriscada), la col·lecció (que orienta sovint sobre el gènere o característiques de l'obra), el format (si és un llibre de butxaca o amb tapa dura, si és una reedició o no), la coberta (que pot ser més atractiva o menys, avançar el contingut o no), el títol (que pot ser acompanyat d'un subtítol i d'una indicació genèrica, útil per situar les expectatives; destaca, a vegades, el o la protagonista, proporciona pistes sobre l'acció o el tema, etc.), l'epígraf, la dedicatòria, si n'hi ha (com a *Julita*, de M. Genís i Aguilar), i, sobretot, la introducció (com a *Mort de dama* i *Bearn*, de Ll. Villalonga), el prefaci, el pròleg (com a *La punyalada*, de M. Vayreda, o a *Camins de França*, de J. Puig i Ferrer, on n'hi ha dos), l'advertiment (com a *Jo! Memòries d'un metge filòsof*, de P. Bertrana), la notícia, la presentació o qualsevol altre text proemial (amb el títol *Al lector*, a *L'hereu Noradell*, de C. Bosch de la Trinxeria), que pot servir per justificar el text que segueix (Verrier, 1988). Un exemple suggerent d'ús de paratext és *El nom de la rosa* d'U. Eco, on trobem el text de l'editor (que no s'ha d'identificar amb Eco) *Naturalment, un manuscrit*, després una *Nota* (també de l'editor) i a continuació un *Pròleg*, aquest ja corresponent al narrador del manuscrit (que serà seguit d'un epíleg titulat *Darrer foli*); a més a més, l'edició de la col·lecció de butxaca «Llibres a Mà» (Barcelona, Destino, 1985) duu també una *Postilla*, obra aquesta d'U. Eco, que és un comentari de l'obra (dotada d'un substancios index, molt ben estructurat i detallat).

### *Els problemes de l'anàlisi del principi*

Tocant al principi de la història, i en un sentit general, es plantegen tres ordres de problemes, tres àrees amb aspectes comuns, però cadascuna amb implicacions peculiars, sovint motiu de considerable debat en la narratologia (Eugeni, 1988). Uns problemes que tenen relació en concret amb un camp difícil i complex, el de la narrativitat, és a dir, les condicions mínimes perquè una seqüència d'accions pugui ser considerada una narració. Els vull examinar, doncs, abans de considerar la qüestió mateixa de què és un principi, per tal de situar-la d'una manera més adequada.

Els mateixos escriptors són conscients de la importància de la informació inicial, com ho demostra la paròdia que en fa Beckett: «*Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeller ça aller, appeller ça l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserai plus de question.*» (*L'innommable*). Reescrites, les preguntes són aquestes:

1) Què passa al principi de la història?, quines són les situacions i els esdeveniments que apareixen de manera característica al principi de la narració?

Hi ha dues respostes que es poden superposar: A) es pot parlar de principi quan apareix un estat de *falta* o *privació*, potser provocat per una acció que n'és la causa; Propp (1928) considera que el principi és el lloc d'una falta o *carència*, com Bremond (1966), per bé que es pot matissar si la falta és donada, o interna, o induïda, és a dir, provocada per un agent extern; B) es pot considerar que el principi correspon a l'emergència d'un *conflicte*, a l'esclat d'una tensió irresoluble dins de la mateixa situació, com ho creuen Sklovskij (1925) i Tomasevskij (1925) i els formalistes russos en general.

2) Què és el principi de la història?, quin és l'estatut que es pot assignar al principi a fi de caracteritzar-lo i distingir-lo del conjunt de la narració?

Hi ha tres respostes que no s'exclouen, sinó que es complementen: A) el principi és el punt de què arrenca un procés de transformació estructurat a base d'un encaadenament cronològic i causal; Eco (1981) defensa aquesta concepció, inspirat en Aristòtil; B) és un moment estàtic o d'equilibri alterat per la irrupció d'un mo-

viment desestabilitzador, concepció que defensen Tomasevskij (1925), Todorov (1969), Propp (1928) i Bremond (1973); C) és la posició d'una situació destinada a un canvi complet (a un daltabaix), noció de la qual fa ús en les seves seqüències Bremond (1966 i 1973), però també Todorov (1969).

És convenient demanar-se si aquestes concepcions es poden combinar i valorar segons la importància, l'interès o l'eficàcia heurística. Com també val la pena de sospesar fins a quin punt el principi d'una narració no reflecteix una idea general del principi —en un sentit absolut—, relacionada amb la concepció del temps i de l'experiència de la nostra cultura, com sostenen, des de perspectives diferents, Kermode (1967), Lotman (1970), Said (1975) i Ricoeur (1983).

3) En quina mesura el principi és responsable de la configuració de la història?, quin és el seu poder de determinació sobre els esdeveniments que segueixen?

Hi ha dues solucions per a aquestes preguntes, que es poden posar en una relació de tensió dialèctica: A) el principi obre i imposa una xarxa o un ventall de possibilitats no il·limitades i, per tant, determina, en part si més no, la continuació; el principi obre una sèrie de trajectes que resulten ser els únics que pot recórrer el camí a seguir; B) el principi, que ha estat constituït en funció d'un final preconcebut, és determinat per la conclusió, a partir de la qual s'ha construït tota la narració (el principi obre llavors un únic camí, el que mena vers el final previst). De fet, el problema de la determinació del principi constitueix un aspecte particular d'una problemàtica més àmplia: la que afecta el tipus i direcció de les determinacions recíproques entre els esdeveniments de la història (Prince 1982).

### *La noció de principi*

Hi ha dos principis en una narració, si es té en compte la distinció, avui completament acceptada, entre història (*fabula*) i trama (*sjuzet*), proposada pels formalistes russos: A) el començament de la trama, és a dir, l'acció o la situació que és exposada o narrada en primer lloc en el text i que no necessàriament coincideix amb B) el començament de la història, és a dir, dels fets o les accions tal com haurien esdevingut si haguessin esdevingut en la realitat històrica o pràctica (Tomasevskij 1925).

Val a dir que, segons aquesta concepció, el principi tant pot ocupar unes línies com unes pàgines, un capítol sencer o fins i tot diversos capítols, segons que sigui

més o menys gran la demora a aparèixer el conflicte que desencadena l'acció. Caldrà, doncs, determinar amb criteris semàntics, temàtics, referits a l'acció, quan comença el conflicte a la trama i a partir d'aquest punt, i retrocedint, considerar tot l'anterior com a principi. És clar que un fragment extens del text proporciona al lector més quantitat d'informació, informació que després li permet de comprendre millor el conflicte i l'estructura de la trama.

Ara bé, hi ha una altra possibilitat, una altra distinció que es pot fer tocant al principi: es pot estudiar l'*incipit*, que correspon a les primeres línies del text imprès. El nombre de línies pot oscillar, segons el criteri de la lectura, ja que es pot limitar a una o dues línies o agafar-ne deu o quinze o més si es vol. Com és evident, l'*incipit* no proporciona la mateixa informació sobre l'acció que un passatge més extens, però és innegable la seva eficàcia a facilitar una entrada ràpida al món diegètic, a cridar l'atenció del lector i a preparar el que pot ser l'exposició de la situació inicial, a part del valor estrictament literari, estilístic que pot tenir (Kellman, 1977; Alluin, 1980; Coletti, 1980; Verrier, 1988).

Pel seu costat, Neef proposa encara una altra concepció de principi: «*le commencement "génétique" [...] qui renvoie à la fois à l'origine de l'idée, de l'intention, à l'invention du "sujet", et à la chronologie empirique de l'écriture, à sa succession et éventuellement à ses redistributions*» (1993: 131, n. 1).

### *Funcions dels principis*

Les funcions dels principis (Alluin, 1980) són diverses, una d'elles és d'assegurar una coincidència entre el món del lector i el món narratiu (o filmic), de guiar l'accés progressiu a l'univers de la ficció, amb recursos com ara: A) el manlleu de la fórmula d'obertura d'un tipus de discurs que d'habitud es refereix a la realitat, per exemple, les memòries, la narració històrica o la crònica; B) l'al·lusió a un lloc conegut o considerat com a tal, a fi d'assegurar la veracitat de la narració; C) les referències a fets o idees que són probablement compartides amb els lectors i les lectores. Amb la finalitat d'entrar més de pressa en la diegesi, es pot fer que les primeres línies de la narració vulguin emascarar o dissimular «el caràcter de començament absolut de qualsevol *incipit*» (1980: 53), com ara A) el recurs a un narrador en primera persona, suposadament exterior a la narració, potser *real*; B) la imposició sense preparació prèvia del

nom d'un personatge o del pronom que el designa, i que el suposa familiar a la lectora; i C) l'ús de marques d'anterioritat, és a dir, començar a contar quan una acció o situació ja ha començat, que és el conegut principi *in medias res*, un dels exemples més habituals del qual és obrir un diàleg en curs.

De tota manera, la principal funció dels principis és de proporcionar informació al lector tocant al moment i al lloc en què esdevé l'acció i als personatges que la protagonitzen o pateixen (Verrier, 1988).

1) Quan? Moltes narracions s'obren amb una data, com la que es troba al principi d'una carta, i que permet als lectors de situar-se en el temps diegètic; les indicacions més completes donen el dia, el mes i l'any (que a vegades consta al títol), i n'hi ha que fins l'hora; per exemple, *Julita* comença així: «En un dels darrers dies de juliol de l'any 186..., a quarts de nou del dematí...», o *L'éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert, que comença: «Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint Bernard» (on apareix també el *topos* de la partida). Però no sempre és així, i la informació temporal pot ser limitada: a vegades sabem el dia i el mes, però no l'any (com per exemple, a *Semblava de seda*, de M. Rodoreda), d'altres vegades se sap l'estació (*Mànegues marines*, de J. Ruyra), sovint només disposem d'una temporalitat interna i, encara, no és estrany de trobar narracions que cal datar a partir d'indicis, com ara el temps que hi fa, les activitats dels personatges, les festes d'estació o el clima i, pel que fa a l'any o època, per dades contextuais, com ara objectes, maneres de vestir, vehicles, etc.; un exemple el proporciona *Intrús en la pols*, de W. Faulkner: «Eren les dotze en punt del migdia d'aquell diumenge quan el xèrif va arribar a la presó amb Lucas Beauchamp, bé que tot el poble (i de fet tot el comtat) sabia des de la nit abans que Lucas havia matat un home blanc.» A més, cal parar atenció a les dades internes i, si n'hi ha, a la datació del text a fi d'establir la distància entre el moment de l'acció i el de l'escriptura i, si és el cas, de la publicació.

2) On? Quan l'acció d'una novel·la se situa en algun lloc del món conegut contribueix a crear un efecte de realitat que facilita l'entrada en la lectura. Les marques de localització temporal més abundants són els topònims, sobretot els llocs coneguts, mitjançant els quals la ficció s'enquadra i s'arrela en la realitat, i que donen versemblança als topònims de ficció, als llocs inventats, amb què coexis-

teixen sovint. Hi ha mons literaris prou coneguts, com ara *Yoknapatawpha county*, de W. Faulkner, *Macondo*, de G. García Márquez, *Región*, de J. Benet, *Mágina*, d'A. Muñoz Molina, *Middle Earth*, de J.R.R. Tolkien, *Nàrnia*, de C.S. Lewis, i, en la literatura catalana, Torrelloba i el poble innominat de, respectivament, *La galeria de les estàtues* i *Camí de sirga*, de J. Moncada, o Comarquinal, de M. Llor, etc. N'hi ha d'altres que contribueixen de manera diversa a crear l'ambient adequat per als personatges i a fer-lo creïble, a més de situar-lo històricament: cases, carreteres, camps, estacions, fàbriques, etc. No cal dir que la selecció de l'escenari pot determinar de manera molt efectiva el punt de partida de la trama.

3) Qui? Algú realitza una acció o pateix les conseqüències de l'acció d'algú altre: és el personatge. La seva presentació és no solament necessària per a la trama, sinó significativa de la importància temàtica i de la jerarquia social, a més de l'actitud de simpatia o antipatia de l'autor o autora, que potser determinarà la del lector o lectora. Al principi de la narració el personatge és designat de diverses maneres: un patronímic, el nom de pila, un sobrenom, el nom de família, la funció que realitza, un pronom, però també un genèric com ara un home o una dona, en el qual cas resultarà ben útil fixar-se en els termes de la descripció. De tota manera, l'atenció al personatge no pot fer oblidar que la pregunta també es refereix al narrador, és a dir, a qui conta la narració. Des de les primeres línies cal decidir a qui correspon la veu que narra, per les conseqüències òbvies que té la perspectiva adoptada; no és igual, certament, una narració en primera persona, un testimoni viscut d'un personatge, protagonista o observador, que la relació d'un narrador absent del món diegètic, capaç d'entrar en les consciències dels personatges si així ho vol.

### Marques o senyals de principi

M'ocuparé ara d'aquelles marques, senyals o esquemes que serveixen per obrir una narració, que avisen al lector que la narració és a punt de començar i que s'ha de preparar per al que passarà (vegeu, per exemple, Jean, 1971, Brombert, 1980 i Gimferrer, 1981). Moltes d'aquestes marques tenen una llarga tradició i són conegudes i esperades; potser per això als autors els cal d'innovar o de remodelar els *topoi* o llocs inicials, la història dels quals —combinada amb l'anàlisi de gèneres i d'autors— seria una feina prou interessant,

com proposen Alluin (1980), Nuttall (1992) i Verrier (1988).

En primer lloc, cal considerar una de les marques més clares i convencionalitzades: l'ús d'una fórmula ritual, ben corrent als contes, a les rondalles i a les llegendes tradicionals. Hi separa clarament realitat i ficció i situa aquesta en l'àmbit del fantàstic, del meravellós. Són fórmules com ara: «una vegada hi havia...», «vet aquí que una vegada...», «temps era temps, quan les bèsties parlaven...», «fa molt de temps, en una època llunyana...», «això era i no era...», etc.

En la narrativa literària i cinematogràfica potser el procediment més corrent d'entrada és de fer precedir l'acció d'una exposició (Sternberg, 1978), en què el lector és informat del lloc, del moment i dels personatges implicats, dosificant l'atenció en cada un d'aquests aspectes a conveniència. Per exemple, una exposició, amb notícia sobre el lloc, el temps i els personatges, es troba al principi de *Terres de l'Ebre*, de S.J. Arbó, *La punyalada*, de M. Vayreda, o *Les històries naturals*, de J. Peruchó. La descripció del paisatge domina a l'incipit de *La família dels Garrigas* de J. Pin i Soler; també és presentat el paisatge a *Valentina* de C. Soldevila, però en quant és vist per la protagonista, un procediment molt habitual en el cinema. El retrat d'un personatge és també un dels procediments habituals de començar una història, com a *Els sots feréstecs*, de R. Casellas, *Jardí vora el mar*, de M. Rodoreda, *Camins de França*, *Mort de dama* o *Xtossep*, de C.A. Jordana; a *La vida i la mort d'en Jordi Fragnals*, de J. Pous i Pagès, es combinen la descripció del personatge i la del lloc, esquema present també a les esmentades *Julita* i *L'hereu Noradell*.

Un altre dels procediments més freqüents d'entrada, la introducció de l'acció *in medias res*, mitjançant un diàleg encetat o la presentació d'una acció en què s'usa el diàleg és representat a *Vals i Quo Vadis*, *Sánchez?*, de F. Trabal, o *Al far*, de V. Woolf; d'una acció en curs n'és mostra *Mirall trencat*, de M. Rodoreda. Un altre principi *in medias res* és la presentació d'una situació insòlita o desesperada, com al principi de *La guerra de les galàxies*, de G. Lucas, que comença amb l'atac a una nau i el consegüent combat, en què la nau rebel és feta presonera per les forces de l'Imperi. Fent ús de la sorpresa trobem, per exemple: un tracte entre traficants de droga que esdevé una detenció, *Arma letal*, o l'ocasió d'un engany, *El clan dels irlandesos*, una escena de sexe prou explícita que esdevé de seguida un violent assassinat a *Instint bàsic*.

La generalització de l'habitual és un

bon recurs per començar una narració, com ho demostra l'incipit d'*À la recherche du temps perdu*, de M. Proust, que no em resisteixo de citar: «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie était éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors..."*». També ho trobem a *Homes i esperits*, d'E. Duran i Reynals, i en un altre registre, ben diferent, però que crida prou l'atenció, a *Paper de vidre*, d'A. Puigverd: «*L'italià té el tic de posar-se la mà als testicles*». A vegades es pot trobar al principi un comentari o reflexió, com a *Orgull i prejudici*, de J. Austen, que conté el nucli temàtic de la trama: «*És una veritat de tothom reconeguda que a un home solter, que tingui una gran fortuna, li cal una esposa*», o a *Aloma* de M. Rodoreda, que comença amb un pensament de la protagonista: «*L'amor em fa fàstic!*»

Un procediment utilitzat a vegades és el de la *captatio benevolentiae*, és a dir, la justificació del que vindrà després, bé per atenuar-ne el que pugui tenir d'extraordinari, bé, retòricament, per predisposar la lectura. N'és un exemple l'inici del conte *Una carta*, de M. Rodoreda, o alguns principis de narracions de H. Ph. Lovecraft.

Concentrats sobretot en l'incipit, però presents a vegades al principi d'escenes, seqüències, capítols o seccions, els *topoi* o llocs comuns més coneguts de la narració són aquests:

1) El naixement i la mort. El naixement és al principi mateix de *L'auca del senyor Esteve*, de S. Rusiñol («El jorn que va naixer l'Estevet, el seu pare, el senyor Ramon, després d'esperar anys i anys aquella criatura tardana, per les contingències del comerç, no va poder estar perenne al costat de la seva esposa»), *El carrer de les Camèlies* (on es combina amb l'abandó i la trobada del nadó) i *Quanta, quanta guerra...*, de M. Rodoreda, o *Vida d'un actor*, d'A. Plana; també és el cas de *David Copperfield*, de Ch. Dickens, o *L'ingenu seductor* (que el parodia), de J. A. Salinger; en un altre registre, més lleuger, és el cas de *Dumbo* o *Bamby* o fins i tot, d'*Edward scissorhands* ('Eduard Mans-de-tisora') de T. Burton. Pel seu costat, la mort inaugura novel·les com ara *Mort de dama* o *Bearn*, o contes com *Una fulla de gerani blanc*, de M. Rodoreda, o *Letizia*, de S. Espriu.

2) L'arribada i la partida. L'arribada és el punt del qual arrenquen *Solitud*, de V. Català, *Laura a la ciutat dels sants*, de M. Llor, *Incerta glòria* de J. Sales, o *La febre de l'or*, de N. Oller; de l'arribada com a tornada és present a l'incipit d'*El temps de les cireres*, de M. Roig, i en el d'*El dia que*

va morir Marilyn, de T. Moix; combinat amb el motiu de l'obertura (d'un establiment) és present a *La bufetada*, de N. Oller. L'arribada d'algú que altera l'ordre establert troba un exemple notable a *L'edat de la innocència*, d'E. Wharton. El *topos* de l'entrada es combina amb la descripció del personatge a *La febre d'or*, de N. Oller, i amb la del lloc a *Josafat*, de P. Bertrana. Un altre exemple de l'ús de l'arribada és *El nom de la rosa*, pel que fa al principi de la història de Guillem de Baskerville i d'Adso de Melk; també *westerns* com *Shane* ('Arrels profundes') o *El genet pàl·lid* (de C. Eastwood), en què es combina també el *topos* de l'heroi desconegut. La sortida o partida en viatge és un dels principis més habituals, per exemple, a *Pilar Prim*, de N. Oller, o a *La modification*, de M. Butor; en un altre sentit, el final d'una etapa i el principi d'una altra, l'incipit de *Figures de calidoscopi*, de R. Solsona, és prou contundent: «Acabava de tancar un capítol de la seva vida.» *The piano*, de Jean Campion, combina els *topoi* de la partida (el viatge és obviat) i de l'arribada, a més de la pèrdua –del piano– com a desencadenant de la trama.

3) Adormir-se i despertar. Pel que fa a adormir-se, cal recordar el principi d'*À la recherche du temps perdu*, que ja he citat, o el de *Felicitat*, de M. Rodoreda. Altrament, un dels principis més famosos de la narrativa del nostre segle és el de *La transformació*, de F. Kafka, en què el protagonista, Gregor Samsa es desperta convertit en un insecte monstruós; *Les hores detingudes*, de R. Solsona, comença amb el despertar d'una criatura la importància de la qual se sabrà més endavant; també comença amb una persona que es desperta *Les tres gemmes*, de J. Puig i Ferrer.

4) El dia i la nit. L'alba, l'arribada del dia i de la llum és el punt de partida d'*El rey pasmado*, de G. Torrente Ballester. Pel seu costat, la fi del dia és el punt de partida de *Terres de l'Ebre*, de S.J. Arbó; el motiu de la nit té una mostra esplèndida a *Extramuros*, de J. Fernández Santos: «*Extramuros la luna se detuvo. Más allá del camino real quedó inmóvil sobre la ciudad.*» Un bell conte de C. McCullers, *Dilema domèstic*, presenta el *topos* de la fi del dia, moment en què el protagonista masculí plega de la feina i torna a casa. Una combinació de la nit i del son apareix al principi de *Peter Pan*, de J.M. Berrie.

5) L'entrada és un altre lloc comú, amb exemples com *Un home sol* o *Amor*, de M. Rodoreda. N'hi ha de tan brillants com *Cercant l'arca perduda*, de S. Spielberg, primera pel·lícula de la sèrie d'Indiana Jones, en què a més apareix una situació de perill sorprenent, extraordinària, de

gran efecte en l'espectador. Pel que fa a la sortida, n'és un exemple el principi del conte *Una alarma*, de C. Soldevila.

6) La trobada, combinada amb l'evocació del passat i amb l'enigma, és present al principi de *Tomàquets verds fregits*, de P. Avlon; amb conseqüències destructives és el motiu desencadenant de *Damage* ('Ferida'), novel·la de J. Hart, però té conseqüències positives a *Ladyhawk* ('Lady Falcó'), i *Belle époque*, de F. Trueba.

7) L'espera és el *topos* amb què comencen *Penja els guants*, *Butxana* i *L'any de l'embotit*, de F. Torrent, i *Dins el darrer blau*, de C. Riera, on es combina de seguida amb el record; l'espera a la finestra és *topos* del qual arrenquen *Une vie*, de G. de Maupassant, i *Eveline*, de J. Joycé, i que és present a *Tobiada*, de J. Oliver.

8) El naufragi és el *topos* bàsic del *Robinson Crusoe*, de D. Defoe, i de seqüeles com *Dos anys de vacances*, de J. Verne, i d'*El senyor dels anells*, de W. Golding (una recreació en clau realista i al·legòrica d'aquella).

9) La constitució del grup, com *The Magnificent Seven* ('Els set magnífics') o, més recent, combinant la (re)constitució del grup amb l'evocació del passat, hi ha el principi de *Peter's friends* ('Els amics de Peter'), de K. Branagh.

10) El record i el retorn al passat és el punt de partida de *Laia*, de S. Espriu, i, combinat amb l'evocació del passat, de *Camí de sirga*, de J. Moncada, o d'*Onades sobre una roca deserta*, de T. Moix; però també d'una pel·lícula d'acció com a *Total recall* ('Desafiament total'), però hauria de ser *Record total*.

ENRIC SULLA

## BIBLIOGRAFIA

- B. ALLUIN, *Débuts de roman*, «Bref», 24 (1980), ps. 51-61.  
 ARISTÒTIL, *Retòrica*. Poètica, ed. A. Blecua (Barcelona, Laia, 1985).  
 B. BOIE-D. FERRER (eds.) *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture* (Paris, CNRS, 1993).  
 C. BREMOND, *La logique des possibles narratifs*, «Communications», 8 (1966), ps. 60-76; *Logique du récit* (Paris, Seuil, 1973).  
 V. BROMBERT, *Opening Signals in Narrative*, «New Literary History», 11:3 (1980), ps. 489-502.  
 G. P. CAPRETTINI- R. EUGENI (eds.), *Il linguaggio degli inizi. Letteratura, cinema, folklore* (Tori, II Segnalibro, 1988).  
 V. COLETTI, *Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo*, dins

CAPRETTINI-EUGENI (1988), ps. 129-160.  
 U. ECO, *Lector in fabula* (Barcelona, Lumen, 1981).  
 R. EUGENI, *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, dins CAPRETTINI-EUGENI (1988), ps. 13-78.  
 G. GENETTE, *Seuils* (Paris, Seuil, 1987).  
 P. GIMFERRER, *Dels començaments*, dins *Dietari 1979-1980* (Barcelona, Edicions 62, 1981), ps. 187-188.  
 P. HIGHSMITH, «*Suspense*». *Cómo se escribe una novela de intriga* (Barcelona, Anagrama, 1986).  
 R. JEAN, *Commencements romanesques*, dins M. MANSUY (ed.), *Sur le roman contemporain* (Paris, Klincksieck, 1971), ps. 129-142.  
 S. G. KELLMAN, *Grand Openings and Plain: The Poetics of First Lines*, «*Sub-stance*», 17 (1977), ps. 139, 147.  
 F. KERMODE, *The Sense of an Ending* (Nova York, Oxford UP, 1967).  
 JU. LOTMAN, *Structure du texte artistique* (Paris, Gallimard, 1973).  
 J. NEEFS, «*Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?*». *Comencements*

*chez Beckett*, dins BOIE-FERRER (1993), ps. 121-150.  
 A. D. NUTTALL, *Openings. Narrative beginnings from the Epic to the Novel* (Oxford, Clarendon Press, 1992).  
 G. PRINCE, *Narratology* (La Haia, Mouton, 1982).  
 V. PROPP, *Morphologie du conte* (Paris, Seuil, 1973).  
 P. RICOEUR, *Temps du récit* (Paris, Seuil, 1983), vol. I.  
 E. W. SAID, *Beginnings. Intention and Method* (Nova York, Basic Books, 1975).  
 V. SKOLOVSKIJ, *Sur la théorie de la prose* (Lausana, L'âge d'homme, 1973).  
 M. STERNBERG, *Expositional modes and temporal ordering of fiction* (Baltimore, Johns Hopkins UP, 1978).  
 T. TODOROV, *Grammaire du Décaméron* (La Haia, Mouton, 1969).  
 B. TOMASEVSKIJ, *Teoría de la literatura* (Madrid, Akal, 1982).  
 B. USPENSKY, *A Poetic of Composition* (Berkeley, California UP, 1973).  
 J. VERRIER, *Les débuts de roman* (Paris, B. Lacoste, 1988).

## La represa del «Teatre Íntim» als anys vint\*, per Enric Gallén

Cinc mesos després d'haver impartit Adrià Gual la conferència *Hacia un teatro nuevo*<sup>1</sup> a l'Ateneo de Madrid —que produí una positiva impressió en Cipriano Rivas Cherif<sup>2</sup> de cara a l'organització d'un projecte de Teatre Íntimo a la capital espanyola—, el director català decidí reprendre les activitats de l'Íntim a Barcelona. Per a Carles Batlle: «Fóra difícil de concretar-ne els motius: la necessitat de trobar una alternativa a la difícil situació

institucional de l'escola sota el govern de la dictadura, el fracàs de les propostes d'un teatre per a la ciutat, la demanda creixent d'un teatre d'art... segurament la por a la pèrdua del control sobre la institució».<sup>3</sup>

El cas és que, bo i coincidint amb la implantació de la dictadura del general Primo de Rivera, Gual es mostrà partidari a «*La Revista*», del *petit cenacle teatral*, ja que: «S'ha demostrat a totes llums que la sola esperança d'un públic en l'avenir no pot ésser altra cosa que la que provinguí del *petit cenacle*, i si bé és cert que són encara molts els que no se'n saben avenir, val a dir que són poquíssims els *petits cenacles* perfectes si és que n'existeix un.»<sup>4</sup>

Mesos després es manifestà en termes semblants a «*La Veu de Catalunya*», en un article que suposà ja definitivament la reactivació de l'entitat. Com el 1898, l'Íntim apareixia «en els moments actuals de desorientació i més que de desorientació, d'una pecaminosa indiferència i una grolleria —i fins i tot en molts casos dissimulada— que fa trontollar l'escassetat de

\* Una primera versió d'aquest article amb el títol *La reanudación del «Teatre Íntim», de Adrià Gual, en los años veinte* aparegué dins *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia* (Madrid, CSIC - Fundación Federico García Lorca, Tabacalera S.A., 1992).

1. Posteriorment, Gual la va publicar amb el nom de *Ideas sobre el teatro futuro*, ponència presentada en el III Congrés Internacional de Teatre que, auspiciat per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (convertida en Institut del Teatre Nacional), es va celebrar a Barcelona al 1929. Vegeu Hermann BONNIN, «*Ideas sobre el teatro futuro*», un text bàsic d'Adrià Gual, dins *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)* (Barcelona, Rafael Dalmau, ed., 1976), ps. 44-51.

2. Vegeu Cipriano RIVAS CHERIF, *Propósitos incumplidos del Teatro Íntimo en Madrid, con otros atisbos de esperanza*, «*Théatron*», 1 (1926), p. 2. Sobre la correspondència existent entre Rivas i Gual, vegeu Manuel AZNAR SOLER, *Una exposición en la Sala Beckett: Adrià Gual, Rivas Cherif y la renovación escénica*, «*Pausa*», 4 (1990), ps. 27-29. Vegeu també sobre l'organització del Teatre Íntimo a Madrid la correspondència entre Rafael Marquina i Adrià Gual —de maig a desembre de 1923— que es conserva a l'Arxiu Adrià Gual de la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

3. Carles BATLLE I JORDA, *L'espai educatiu*, dins *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme* (Diputació de Barcelona — Àmbit Serveis Editorials, S.A., 1992), p. 237.

4. *Els petits cenacles*, «*La Revista*» (setembre de 1923), p. 159.